

**К вопросу о технике смыслопорождения
абсурдистского текста
(на примере малой прозы Э. Ионеско)**

Категории абсурда и абсурдности прочно вошли в арсенал литературной критики XX века как синонимы трагизма. Это остро ощущается, когда говорят о творчестве экзистенциалистов, о трагической сущности русской литературы абсурда с ее «поэтикой парадоксов и деформаций» (В. Эйдинова). Тем не менее всякий разговор об абсурдизме как о черте стиля, поэтики сталкивается с недостаточностью теоретической базы, что, в свою очередь, связано с явной неоднородностью такого явления, как абсурд, неоднородностью его присутствия в текстах разных авторов.

Когда говорят об абсурде, имеют в виду, прежде всего, ощущение писателем «нехватки» смысла бытия. Это, так сказать, «высокое» толкование абсурда. Ему имплицитно противостоит «низкий» абсурд — то есть те тексты, в которых абсурдное воплощено в конкретном приеме на уровне «вещей», а не «смыслов». Данный вид абсурда связан с комическим или, точнее, смеховым отношением к действительности. Сложности возникают там, где два эти относительно независимых в системе культуры плана накладываются друг на друга, как бы провоцируя читателя. В русской литературе это весьма неоднозначно оцениваемое творчество Д. Хармса, в западной — произведения французских абсурдистов. Оценка эстетики последних обычно сводится к таким дефинициям, как «трагифарс», «трагикомедия», «горькая ирония». Оксюморонный характер подобных определений ничуть не смущает исследователей, но, наоборот, выражает определенную неоднозначность, нестабильность эстетической системы, еще таящей в себе архаическую неразделенность смехового восприятия не-лепого (как не-вылепленного) в объекте и трагического переживания тотальности не-лепости как не-лепости себя и собственной жизни¹.

В системе театра бинарность комического смысла слова и трагического сверхсмысла текста задана разделением пространства

на зрительный зал и сцену: смех зрителя, реагирующего на нелепость диалогов героев, как бы ударяется о рампу сцены, как о кривое зеркало, и возвращается обратно к зрителю как плач, вполне укладываясь в гоголевскую формулу: «Чему смеетесь?» Граница между двумя пространствами при этом явственно (зримо) ощутима. Обращаясь к прозе абсурдистов, мы должны, прежде всего, задаться вопросом о том, где проходит эта граница в прозаическом тексте.

В немногочисленной малой прозе Эжен Ионеско² универсальный эстетический вектор абсурда «от смеха к плачу» не всегда сохраняет свое традиционное направление, часто ведя читателя по обратной траектории — от трагизма к комизму, от горькой авторской идеологии к нелепо смешному слову и действию героя. Необходимо понимать, что у абсурдистов, в том числе у Ионеско, нелепость всегда основана на столкновении двух принципиально неизоморфных друг другу сознаний. Здесь мы исходим из того, что помимо «*лексики бытия*» (то есть денотативного, предметно-процессуального аспекта мира) существует еще нечто, что можно условно назвать «*синтаксисом бытия*», то есть логикой мира, законом, определяющим отношения между предметами и явлениями, систему сознания человека. Подобное разделение вынуждает нас формулировать вопрос о границе между текстом и внеположенной ему действительностью как вопрос о синтактике слова и характере наррации. Отсюда и категория границы должна быть определена нами как системный, но нереализуемый в абсурдистской прозе диалог между произведением и читателем, в свете чего понятию реальности текста (в противоположность реальности читателя) необходимо придать логический статус.

Исходя из необходимости понимания текста как полноправного участника не только эстетического (художественного), но и *логического дискурса*, важно рассмотреть текст как своего рода «смысловую предметность» (А. Лосев), лишенную внешней повествовательной формы, его семантический стержень.

В логике и лингвистике нашим требованиям отвечало бы понятие «пропозиции», которое, однако, применяется для обозначения семантического поля предложения, то есть высказывания, обладающего свойством предикативности. Понятно, что «пропозиция

текста» — термин сам по себе несколько абсурдный, но, тем не менее, мы воспользуемся им. Оставляя за пределами нашего разговора вопрос о терминологии, скажем лишь, что, применяя понятие пропозиции к сфере литературного произведения, мы стремимся указать на семантическую целостность текста: описываемое в художественном тексте явление должно мыслиться не как номинация этого явления в рамках отдельно взятой части текста, но стать фактом³ всего произведения. Это наше соображение отчасти перекликается с известным структуралистским тезисом об изоморфизме всех уровней художественного текста (тезис, который заставил, в частности, У. Эко говорить об особом «идиолекте произведения искусства»), то есть об общем для всех структурных уровней законе построения). Также (и в большей степени) эта мысль соотносится с куда более общим противопоставлением семантики и формы художественного выражения, реализованным, в частности, в формалистской оппозиции «фабула — сюжет», из которой, помимо прочего, следует, что герои и явления (актанты), кроме тех отношений, что заданы на семантическом уровне (фабула), обладают еще и отношениями, заданными на уровне формы (сюжет), то есть отношениями, конституированными особым характером повествования, и что именно эти вторичные, «суперсегментные» связи не менее важны для конструирования конечного семантического ядра текста.

Представление о фактичности явления в пространстве пропозиции текста позволяет онтологизировать пространство всего художественного произведения, свести его к семантическому целому, показав, с одной стороны, отличие «смысловой предметности» от способа ее выражения⁴, а с другой — неразрывную их связь. Принимая во внимание именно сложную семантическую структуру литературного произведения, отметим также, что, говоря о границе между логикой текста и логикой читателя в абсурдизме, мы имеем в виду принципиальную (логическую) невозможность верификации читателем изображаемого факта (именно как факта), что мыслится как невозможность того, чтобы этот факт *имел место* в «нашей» реальности.

Характер «логической границы» в абсурдистском тексте может быть различным, но в целом многообразие тех аспектов, где

невозможно пересечение двух логик, может быть сведено к трем большим группам.

1. Неверифицируемым может оказаться само *физическое устройство* мира. «Смысловая предметность» выражает не только варианты, но и объективные инварианты отношений между предметами, то есть те отношения, которые заданы особой физикой мира: подброшенный вверх мяч всегда упадет вниз, так как на него действует сила тяготения, положительный заряд всегда притягивается к отрицательному. Эти универсалии могут и не осознаваться как физические законы, но с необходимостью составляют особый класс эмпирических знаний человека⁵. Принципиальное отличие именно этого среза эмпирики читателя и эмпирики героя, действующего в пространстве и времени пропозиции, где материя существует по особым законам, может быть выдвинуто автором в качестве абсурдной границы. Такова, например, основа абсурдного в рассказе Ионеско «Орифламма», главный герой которого, совершив убийство из ревности, не решается избавиться от трупа, а хранит его в спальне. Необычно при этом то, что труп постоянно увеличивается в размерах, у него растут ногти и борода — явления, которым придается характер закономерности («болезнь мертвых»), ничуть не удивляющей героев. Когда труп увеличивается настолько, что оставлять его в квартире уже невозможно (а наступил этот момент через десять лет после убийства), главный герой решается вынести его, но труп вдруг оживает, закручивает вокруг героя повествователя свое вытянувшееся тело и «гигантской орифламмой» уносит его вверх.

Обратим внимание на то, что физика мира здесь несамоценна (или вторична) для понимания природы абсурда. В этом рассказе через изображение законов существования материи Ионеско возрождает в культурной памяти читателя позднемифологическое восприятие нарождающегося *линейного* времени, в котором *движение в будущее мыслится как возвращение в прошлое* — воскрешение же есть универсальная культурная модель именно такого восприятия, связанного с эсхатологизацией мышления при переходе от мифа к религии⁶.

Линеаризация времени актуализировала понятие конца света, но не конца в будущем, а конца в прошлом: для раннего религи-

озного сознания необходимо ощущение истинности той аксиологической парадигмы, которую провозглашает религия, поэтому и необходима тождественность этой новой морали, мыслимой как архетипическая (то есть современная и при этом неизменная на протяжении веков, идущая от предков, закрепленная в сакральных текстах), с истинной божественной этикой. Тождественность, подтверждаемая или опровергаемая концом мира — моментом высшего суда и сверки «того, как было и есть» с «тем, как должно быть». Однако же эта тождественность, заставляющая ставить знак равенства между будущим концом и началом мира, определяющая, таким образом, инверсивность эсхатологической модели времени, опасна для зарождающейся религии, так как опять-таки возвращает человека в циклическую темпоральную модель — совпадение начала и конца замыкает цикл. Выход в несовпадении, отсутствии тождественности: нравственный облик человека в момент конца мира не совпадает ни с идеалом предков, ни с высоким божественным идеалом — здесь кроется своего рода энтропийность эсхатологического времени: нарастание беспорядочности, хаотизации обеспечивает неидеальность мира, разомкнутость временной цепочки, что проявляется в ослаблении влияния архетипической морали предшествующих поколений. Современность лишается «поддержки» прошлого, осмысляемого уже собственно как прошлое в категориях памяти, и остается «в одиночестве» перед лицом ожидаемого конца мира. Путь к концу — это, в сущности, всегда путь к началу, сохраненному в памяти народа, как к воскрешению, к Золотому веку, но это путь через хаос, через небытие (забвение), через ту самую пропасть, через отрицание порядка и гармонии, созидание мира через его разрушение.

Так, герой «Орифлаамы», обращаясь к своей жене, вспоминает о наполненном любовью прошлом: «Вспомни. Когда-то каждый восход для нас знаменовал новую победу! Мы стояли у врат мира. Помнишь? Помнишь? Вселенная была — и в то же время ее не было, или она становилась лишь прозрачной тканью, сквозь которую со всех сторон сиял ослепительный свет, славный свет, свет нескольких солнц... Это и есть любовь, это и есть молодость. Если бы мы захотели чего-то, захотели от всей души, нам все было бы подвластно, мы запели бы гимны радости!»⁷ Избавление

от трупa — движение *вперед* во времени, покидание героем «антидома» с его тесными стенами и вечно закрытыми оконными ставнями — есть также и возвращение *назад* (в том числе в плане времени), в идеальное пространство любви и свободы — в лишенную границ вселенную.

Положительное направление времени — категория условная в силу отсутствия в нашем сознании оппозиции: непосредственный опыт человека не знает отрицательного (инверсивного) времени. Тем не менее, будучи подчиненным законам «здравого смысла», представление о направленности времени получает свою абсурдную противоположность в рассказе Ионеско: читатель, сталкиваясь с изображаемым воскрешением трупa, «недоумевает», ибо в той логике времени, в которой он живет, это невозможно. Мифологические черты подкрепляются и особой иерархической организацией пространства: герой движется из одного *locus*'a в другой (из спальни, через квартиру в пространство города, а затем и космоса), причем переход этот соответствует в различных мифологиях эсхатологическому переходу человека (человечества) в другое (лучшее) пространство, ассоциируемое в большинстве случаев с топографическим верхом.

Отождествление мифа и абсурда имеет давние корни. Так, Л. Леви-Брюль, говоря о «мистичности» восприятия древних, пишет: «Мышление низших обществ не повинуетя исключительно законам нашей логики, оно, быть может, подчинено законам, которые не целиком имеют логическую природу»⁸. Отчасти ему вторит и А. Ф. Лосев, определяя миф как «в словах данную чудесную историю». Заявляя, что миф — это имя личности, он вводит в систему своих размышлений категорию чуда, совершенно необходимую для понимания природы мифа: «Именно получается чудесное имя, имя, говорящее, свидетельствующее о чудесах, имя, неотделимое от этих самых чудес, имя, *творящее* чудеса. Мы будем правы, если назовем его *магическим именем*»⁹. Чудо здесь может быть истолковано именно как нечто фантастически алогичное, трансцендентальное событие или действие, логика (природа) которого неподвластна «нашему» (немифологическому) сознанию. Таким образом, абсурдное в «Орифламме» состоит в столкновении формальной логики читателя и живой, гибкой логики мифа,

воплощенной в *инвариантных свойствах материи*, существенных для логики пропозиции текста.

2. Помимо инвариантов отношений физических объектов мира абсурдное закономерно вторгается в инварианты отношений между людьми, затрагивая, таким образом, сферу этики или социального мироустройства, обладающего строгой иерархией и образующего систему с более или менее регламентированной синтактикой. Критика социальных отношений — одна из основных тем творчества Ионеско, так часто привлекавшая внимание критиков и театроведов, а оттого менее интересная с точки зрения семантики абсурда — является идейной основой рассказа «Гнев», написанного как набросок к киносценарию. В центре сюжета обыденная жизнь разных незнакомых друг с другом людей, поведение и речь которых оказываются чрезвычайно похожими, стереотипными как в пространственном плане (герои одинаково ведут себя, находясь в разных помещениях, не видя друг друга), так и во временном (одни и те же действия повторяются изо дня в день). Как видно, обыденность в изображении Ионеско циклична, то есть семантическое ядро (пропозиция) текста обладает признаками стереотипности и повторяемости за счет многократного описания идентичных слов и действий. Абсурдное, состоящее в противоречии между изображаемым (цикличность описываемых фактов) и изображающим (линейность повествования) планов, получает осмысление и как столкновение цикличного мира героев и линейного (как думается) мира читателя, воспитанного на гуманистических тезисах о многообразии действительности и на идее прогресса¹⁰. Противоречие линейности — цикличности разрешается, когда один из героев во время ужина находит у себя в тарелке с супом муху: «Муж выплескивает содержимое тарелки на голову жены. Быстро сменяющиеся эпизоды показывают аналогичные сцены в других квартирах. После чего через пороги всех квартир льется суп, образуя поток, низвергающийся по ступеням лестницы»¹¹. С этого момента изображаемый мир обретает некую событийность — он становится динамичным и, как кажется, линейным: ссора приводит к глобальному конфликту и катастрофе: «Последний кадр: планета взрывается». Но выясняется, что десятки мужей обнаруживают мух у себя в супе «двадцать пять лет каждое воскресенье», так

что и эта катастрофа оказывается подчиненной законам циклического времени. Это подтверждается и фигурой «дикторши», сообщаемой среди прочего и о конце света так, словно объявляет программу передач на завтра. Как видно, алогичность повествования состоит здесь не в развенчании логики социальных отношений, а в гротескном ее утрировании, цикличность же снимает всякое ощущение трагизма, превращая трагическое в фарс.

3. Говоря о физических закономерностях и законах социального бытия, мы говорим о языке как о системе мышления. В современной науке говорить о логике сегодня — значит говорить о языке, о семантике, о синтактике. Логика языка изоморфна логике мира. Этот тезис имеет давние философские корни и восходит еще к Платону, пытавшемуся устами Сократа дать идеальное учение о знании и мышлении, способное противостоять софистическим рассуждениям, которые все дальше уведут говорящих от истины, а не ведут к ней, как должны бы. В античности это привело к появлению логики Аристотеля, а в XX веке — к возрождению позитивистских идей, проявившихся, в частности, в попытке создания универсального языка логики, абсолютно адекватно описывающего действительность (то есть действительные факты) в научной картине мира. Так или иначе, вопрос о языке в этом аспекте всегда сопряжен с вопросом об истине и истинности как адекватности выражаемого факта реальности. Особенность абсурдистской прозы в том, что здесь возможен разговор не только о системном «сбое» диалога, то есть языковом «сбое», но также и о том уровне мышления, которое, пользуясь соссюрсовским пониманием этого явления, можно назвать речевым. В пространстве драматического текста это воплощается в искажении «нормальной» стратегии общения, коммуникации (что не раз отмечалось в исследовательской литературе), в сфере прозы — в нарушении законов наррации, риторического построения произведения.

Весьма показательным в этом смысле можно считать рассказ «Фотография полковника»: в прекрасном квартале города (где «всегда хорошая погода») происходят загадочные убийства, полиция знает, как выглядит убийца, как именно он подманивает своих жертв (показывая загадочную фотографию полковника), но ничего сделать не может: «Все про него знают — и все равно попадают-

ся». Рассказ трактуется обычно в смысле изображаемой автором экзистенциальной категории страха (*angoisse*) и нарастающего зла в социальном бытии человека: «Воля убийцы сильнее, энергия мощнее, наступило время убийц, их не пересилить»¹².

Тем не менее, если вернуться из сферы сверхсмыслов на уровень собственно повествования, то создается впечатление, что рассказ как бы вырван из более объемного произведения (хоть и не менее странного): текст без начала (что, впрочем, характерно для Ионеско) не имеет и четкого финала (детективная история так и не получает разрешения). При этом выясняется, что друг героя-повествователя — муниципальный архитектор — также работает в полиции, сообщается об этом факте в весьма необычной форме: «Вы не сразу домой? — спросил меня комиссар (так я узнал, что он был еще и комиссаром полиции). — Выпьем по рюмочке?..»¹³ В определенный момент появляется еще одно действующее лицо, некий Эдуард, но в тексте нет никаких объяснений того, кем он приходится главному герою и почему именно у него в портфеле оказываются улики: фотографии полковника и многочисленные вещицы, которыми убийца также привлекал внимание жертв. Остается также совершенно неясным, на что именно указывают эти улики, а следовательно, абсолютно непонятны дальнейшие действия героя (мотивация его «похода» в полицию не объяснена).

Здесь следует сказать еще несколько слов о соотношении риторического и собственно семантического планов повествования. Ранее мы уже указали на тот факт, что семантическое ядро повествования может быть выражено множеством способов, то есть множеством различных нарративов. При этом данное множество с логической необходимостью должно находиться в отношениях соответствия с сухой суммой изображаемых фактов. Очевидно, что критерии этого соответствия весьма расплывчаты. Вот пример из автобиографического произведения Ионеско «Прерывистый поиск», где он демонстрирует богатство писательских приемов при изображении какого-либо события, например, смерти: «1) Он умер на заре. 2) Он умер ночью во время сна. 3) Была ночь. Вначале он проснулся от жуткого кошмара, закричал, потом он уснул навечно... 21) Он испустил крик, и все было кончено...»¹⁴.

Все это описания смерти, но они различны по количеству изображаемых фактов: в первых двух примерах акцент сделан на времени смерти, при этом между двумя высказываниями в части семантического наполнения может быть поставлен знак равенства (если мы примем, что «на заре» это также и «ночью»); текст под номером три помимо времени смерти указывает на характер смерти, тогда как последний текст указывает только на характер смерти, игнорируя временную составляющую. Можно ли считать все эти четыре примера абсолютными синонимами? Да, если за основу мы берем абстрактный концепт смерти. Все эти примеры повествуют о смерти. Но если мы возьмем за основу ситуацию смерти ночью, то последний пример, очевидно, выпадет из нашего синонимического ряда, при этом второй и третий примеры можно рассматривать как уточнение первого. Таким образом, мы приходим к выводу о том, что на уровне текста можно определить так: фабульный (семантический) и сюжетный (нарративный) уровень могут расходиться в отношении временной последовательности изображаемого (что создает особые стилистические и оценочные нюансы), но с необходимостью должны быть подобны друг другу по формальному набору фактов, так как зачастую на верификацию читателем логики действия или состояния героя влияет именно упоминание того или иного факта, а не последовательность, в какой эти факты даны в тексте (на чем настаивал Р. Барт, употребляя латинский афоризм «*post hoc, ergo propter hoc*»).

Так, абсурдное в рассказе «Фотография полковника» состоит, прежде всего, в том, что фабула рассказа оказывается как бы больше сюжета: повествование словно утаивает от нас какие-то факты, что создает ощущение недосказанности и нелогичности и, в конце концов, приводит читателя в недоумение — прагматическая функция повествования умышленно не реализована писателем. Поступки героев, их отношения остаются без объяснения, сами герои при этом воспринимаются как наивно-смешные (недостаточность мотивации), а финальный внутренний монолог повествователя о трагическом безволии, так странно прерывающий рассказ, выглядит весьма нелепым.

Нетрудно заметить, что ход наших рассуждений о природе абсурда совершается по определенной траектории: от физических

объективных закономерностей, через досубъективные закономерности социального общения к вполне обусловленной субъектностью говорящего речи. Таким образом, мы движемся от пустой, лишенной «свидетеля» (в бахтинском смысле) материи к субъекту, наполняющему собой мир или даже подменяющему его. В связи с этим имеет смысл вернуться к проблеме специфической абсурдистской диалоговости текста так, чтобы дать в этой системе логик свое место субъекту и его внутренней логике мышления-говoreния. Для этого необходимо поднять вопрос о соотношении абсурда и такого явления, как «языковая диссимметрия» (Ю. Шатин), суть которого состоит в несовпадении сознания (в том числе и языкового) и реальности, в котором это сознание находится.

В сущности, диссимметрия и абсурд основаны на одном и том же принципе границы логик, но, реализуясь в конкретных литературно-художественных формах, они обретают совершенно разную структуру. Диссимметрия, по сути — монологическая система: моделируя диалог между автором и читателем, она моделирует ситуацию рефлексии, внутренней коммуникации, лишенной подлинной диалогичности. Автор и читатель здесь принадлежат одной логике. Авторское начало, репрезентированное как «он», приобщает повествователя к миру вне текста, к «нашей» логике. Текст со своей логикой остается как бы зажатым другой, более сильной логикой читателя-автора.

Собственно абсурд требует особой формы, разрушающей диссимметрическую замкнутость и уравнивающей две реальности. Это достигается путем преодоления авторской внеположенности тексту: автор (повествующее сознание) перестает принадлежать логике читателя. «Он» должен перейти в «я», живущее и творящее изнутри «той» реальности, автор должен раствориться, умереть (не в бартовском, но чисто структурном смысле) в тексте, стать причастным его логике. Здесь важно единство «я в мире» (в том числе в пространстве и времени), говорящее «я» как выразитель той реальности, индивидуальная логика которого есть также и логика мира и языка (понятно теперь, что, говоря о возможности «речевого» абсурда, мы имеем в виду, что в системе абсурдизма вообще невозможна оппозиция язык — речь). Собственно с этим связан тот факт, что большинство абсурдистских прозаических

текстов (вспомним также романы С. Беккета) написаны от первого лица либо стремятся как можно больше субъективировать повествования. Эта особенность, повторимся, определяет специфику диалога: абсурд диалогичен, но диалог, который свершается абсурдистским текстом, направлен на внетекстовую реальность, на читателя, тогда как диалог языковой диссимметрии свершается внутри текста, в той системе, в которой идеально четко (структурно) высвечивается подмеченная М. Бахтиным гетерологическая сущность отношений автора (в этом случае как нарратора) и героя. Однако, вероятно, именно эта особенность «прерванного» диалогизма заставила многих исследователей говорить об экзистенциалистских истоках абсурдизма и Ионеско, и Беккета: эти исследователи интуитивно воспринимали текст как картину тотальности абсурда, в то время как ни о какой тотальности не было и речи. Автор постоянно сохраняет ощущение альтернативной реальности именно как альтернативы, апеллируя не к иной логике (или аксиологической системе), данной внутри текста (например, в образе одного из героев), а к самому читателю. Вообще для Ионеско отнюдь не характерна абсолютная идеологизация своих произведений, он подчеркнуто «анархичен» как автор, он всегда дает читателю свободу в диалоге, определяя природу писательского творчества как «глубинную неуверенность» и смятение: «Время от времени я верю в то, что я верю, думаю, что думаю; я принимаю решения, выбираю, борюсь и когда делаю это, то делаю с горячностью и упрямством. Но во мне всегда присутствует голос, который говорит мне, что этот выбор, этот пыл, эти утверждения не имеют под собой твердой почвы, что мне следует от них отказаться. Я недостаточно мудр для того, чтобы установить взаимосвязь моих действий с глубокой внутренней неуверенностью. Отчего так все происходит? Эти вопросы, оставшись наедине с собой, задают себе все люди. А писатель в этом смятении пишет»¹⁵. Это смятение дальше определяется Ионеско так, что все больше походит на описание диалога: «Совершенно естественно, что нужно задавать вопросы, прежде чем давать на них ответы. Дидактический, политизированный автор навязывает ответы, не задав вопросы, но в таком случае нельзя дать настоящих ответов». И далее: «Во всяком случае, воплощенные в произведении тоска или безмятежность, смятение или уверенность, похоже, являются всего

лишь живым материалом, живыми, вибрирующими частями одного организма»¹⁶.

Уже в более поздний период творчества ощущение смутной радости от преодоления границ логики «обыденного мира» (еще раз вспомним тезис Витгенштейна о трансцендентальности этики и тотальной зависимости нашего сознания от логики языка) сменяется горечью, во многом связанной с разрушением ощущения равноправности реального и ирреального, что привело писателя к поистине монологически-экзистенциалистскому пониманию (или, скорее, ощущению) абсурда с типичным для экзистенциализма страхом перед единственной реальной границей — смертью: «Тоска не так невыносима, как тревога, страх. В тоске стена дает трещину или рушится, граница исчезает, ирреальное неотделимо от реальности, и возникает чувство отчуждения. Ирреальность затопливает реальность, захлестывает ее. Отчуждение: раньше отчуждение, мир, утративший свою тяжесть, вызывал нечто вроде эйфории. Ощущение свободы. Внутреннего взлета. Сейчас эта духовная невесомость для меня — нечеловеческая хрупкость всего, ненадежность. В пустоте или заполненности трудно отдать предпочтение тревоге, страху. Страх перед излишком, перед нехваткой, перед месивом грязи или чисто вымощенным миром или страх перед выбоинами?»¹⁷

Оставляя вне нашего внимания глобальную проблему оценки творчества (хотя бы даже и незначительной его части) Э. Ионеско, еще раз укажем на необходимость решения не менее важной теоретической проблемы — вопроса о референции в художественной литературе, особенно остро встающего в связи с творчеством абсурдистов, в прозе которых собственно семантический план повествования выполняет также и сложнейшую эстетическую функцию.

¹ См.: Померанц Г. Язык абсурда // Выход из транса. М., 1995. С. 458—459. Не менее интересное толкование этого явления см. в работе: Гладких И. В. Катарсис смеха и плача // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. Сер. Гуманитарные науки (Филология). Томск, 1999. Вып. 6 (15).

² Помимо автобиографических и теоретико-эстетических произведений, писателю принадлежит ряд рассказов. Некоторые из них объединены в сборник «Фотография полковника».

³ Здесь мы употребляем понятие факта в том значении, которое придаст ему Л. Витгенштейн, противопоставляя выражающий смысл факт не выражающему смысла, но выражающему значение имени.

⁴ В логике пропозиция — это семантический инвариант парадигмы предложения, то есть она остается неизменной, скажем, при переводе предложения на иностранный язык. Комментируя синтез первой антиномии понимания, А. Ф. Лосев также пишет, что «смысловая предметность... может быть выражена тысячью способов, оставаясь везде одной и той же. Ясно, значит, что выражение как такое отлично от выражаемой предметности» (*Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы* // Лосев А. Ф. Форма. Стил. Выражение. М., 1995. С. 54).

⁵ В эссе «Автор и его задачи» Ионеско, в частности, рассуждает: «...ни теология, ни философия не объяснили, почему я существую... Если же я все-таки чувствую себя немного принадлежащим к этому миру, то это всего лишь потому, что, существуя, привык к этому существованию» (*Ионеско Э. Противоядия*. М., 1992. С. 16).

⁶ Это культурное явление давно стало предметом исследования антропологов и религиоведов (в частности, М. Элиаде). В литературоведении также появился целый пласт значительных работ, затрагивающих проблему эсхатологического восприятия времени через архаический, античный или средневековый литературный текст. См.: *Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе* // Бахтин М. М. Эпос и роман. М., 2000. С. 74—80; *Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы*. Л., 1967. С. 262—263; *Лотман Ю. М. О моделирующем значении понятий «конца» и «начала» в художественных текстах* // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 427—429.

⁷ *Ионеско Э. Орифламма* // Ионеско Э. Носорог. М., 1991. С. 255—256.

⁸ *Леви-Брюль Л. Первобытное мышление* // Психология мышления. М., 1980. С. 135.

⁹ *Лосев А. Ф. Диалектика мифа* // Опыты: Лит.-филос. сб. М., 1990. С. 170—171.

¹⁰ Для описания природы абсурдного в этом рассказе нам также приходится прибегнуть к категориям мифопоэтики, что, конечно, ни в коей мере не говорит о том, что именно мифологическая логика, осознаваемая именно как мифологическая, находилась в поле замысла автора — Ионеско, как и в «Орифламме», просто играет на универсалиях мышления и логики здравого смысла (*bon sens*), оставаясь далеким от приписывания им ярлыков.

¹¹ *Ионеско Э. Гнев* // Ионеско Э. Носорог. С. 246.

¹² *Золотоносов М. Русский писатель Эжен Ионеско: К выходу двухтомника и 50-летия театра абсурда* // Моск. новости. 2000. № 18. С. 23.

¹³ *Ионеско Э. Фотография полковника* // Ионеско Э. Носорог. С. 263.

¹⁴ *Ионеско Э. Противоядия*. С. 432—433.

¹⁵ Там же. С. 17.

¹⁶ Там же. С. 20.

¹⁷ Там же. С. 346.